

# La trame sonore au cinéma

## 1 - La musique

Patrick Schupp

Number 67, December 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51498ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

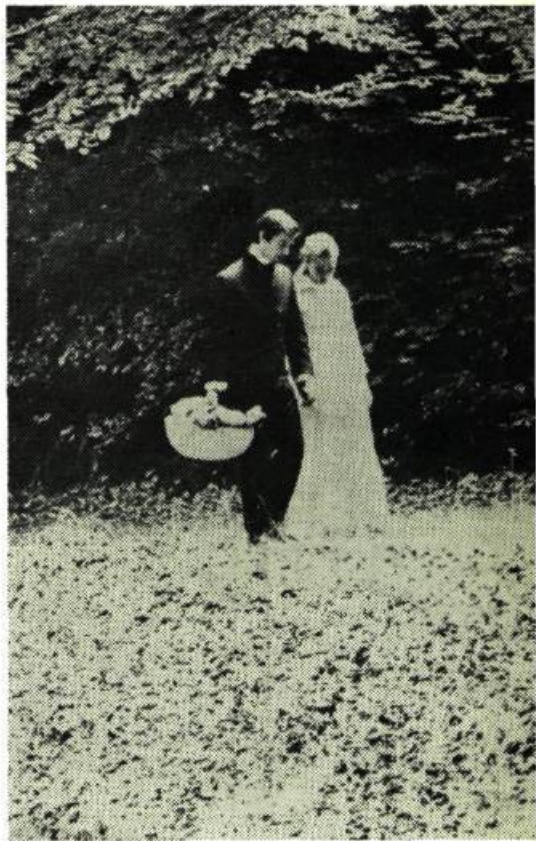
Schupp, P. (1971). La trame sonore au cinéma : 1 - La musique. *Séquences*, (67), 24–31.

Le film, oeuvre complète, a trouvé le complément de son expression avec le premier essai sonore de 1927, **The Jazz Singer**. Comme dit Colpi : "Une soirée d'octobre. Une présentation de film. Visage noir, épaisses lèvres blanches. Al Jolson chante. Miracle : l'image et le son correspondent. Le cinéma parlant est né".

Auparavant, les oeuvres marquantes de grands réalisateurs palliaient l'absence de son par un accompagnement musical connexe (du simple piano de bastringue, chez les peu fortunés, au grand orchestre symphonique) et inventaient sans cesse de nouvelles formes d'expression (en particulier dans le montage) pour permettre au public d'assimiler le mieux possible les idées et le "message" du metteur en scène. Eisenstein écrivait d'ailleurs en 1929 : "Le film sonore est une arme à deux tranchants... Le son, traité en tant qu'élément nouveau de montage, et comme élément indépendant de l'image visuelle (sic !) introduira inévitablement un moyen nouveau et extrêmement efficace d'exprimer et de résoudre les problèmes complexes auxquels nous nous sommes heurtés jusqu'à présent, et que nous n'avions pu résoudre en raison de l'impossibilité où l'on était de trouver une solution à l'idée des seuls moyens visuels".

Il est bien évident que la mise au point de la bande sonore a ouvert le champ à des possibilités à peu près illimitées; mais — et Jean Queval, dans le *Mercure de France* d'octobre 1950 ne s'y trompe pas — il est arrivé au son (comme à la couleur) "la plus bête et la plus désolante aventure : on en a mis partout. Naturellement, on ne l'entend plus, tellement on y est habitué..." Ce fait est indéniable, surtout en regard de certains films récents, et il devient essentiel de reconsidérer l'ordre des valeurs et surtout de réhabiliter le silence qui parfois sera infiniment plus expressif.

Il existe certaines règles déterminant la relation son-image qui, plus encore qu'auparavant, doivent faire appel au bon goût et à l'intelligence. Une certaine recherche est né-

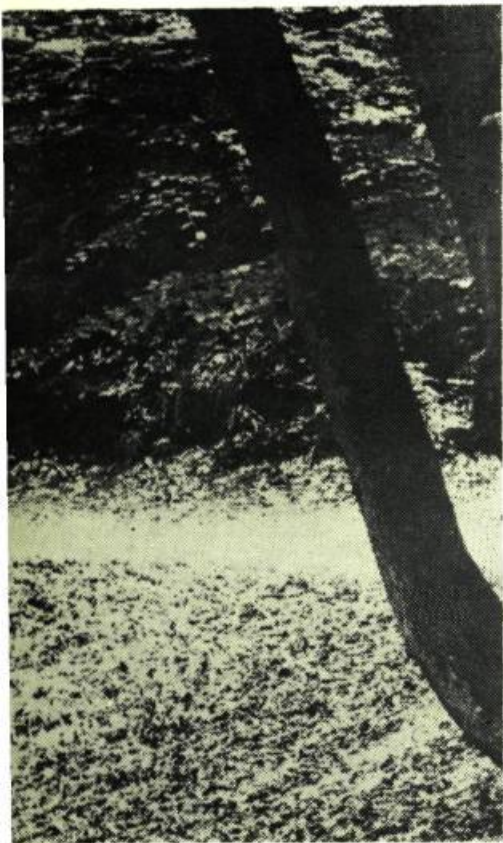


*La trame son*

1 - L

Patr





Elvira Madigan, de Bo Widerberg

e au cinéma

sique

supp

cessaire, bien sûr, et même approfondie. Mais, ainsi que nous le verrons, la discrétion et surtout le goût doivent dominer toutes les préoccupations, à l'intérieur d'une expression donnée. Il en est du cinéma, miroir de l'humanité dans le temps et l'espace, comme de la vie : le son, la musique, la parole, les bruits font partie intégrante du quotidien, à tous les niveaux, dans tous les cas. Et ce n'est qu'en recréant au mieux ces conditions, et en leur ajoutant la dimension (je dirais la liberté) artistique, ou encore en inventant une expression sonore traduisant, soulignant ou commentant l'état d'âme ou l'action d'une manière à la fois habile, discrète et personnelle que le film deviendra oeuvre d'art au même titre qu'un opéra ou une pièce de théâtre. Et, à ce propos, un mot sur le doublage : il me semble regrettable de remplacer la voix ou l'expression originale par un dialogue local qui ne fait que flatter davantage encore la paresse d'un public de plus en plus ignorant et bête. Dans le cas de certains films italiens, japonais ou tchécoslovaques de grande valeur, cela devient proprement insupportable. Le dialogue original, souvent le résultat d'une recherche de la part du metteur en scène, me semble indispensable à la bonne compréhension d'une oeuvre qui, privée d'une partie de son contexte, devient boiteuse. Barthélémy Amengual dit à ce sujet : "L'accent anglais est aussi nécessaire à une image de Londres que les rues de Londres à la Tamise. Ce visage se continue dans cette voix, et cet univers n'a de sens plein qu'avec son accent. Pour que le cinéma puisse évoquer un monde. Il faut que tous ses éléments (lieu, héros, climat, parole, texte) se tiennent, soient liés, interdépendants comme ils le sont dans le monde réel". Il s'agit évidemment de films en tant qu'oeuvres d'art et ayant quelque valeur, et non de "Vengeance du corsaire rouge" ou "M'as-tu vue nue"...

Il était nécessaire, pour rendre le propos le plus clair et le plus attrayant possible, de suivre un plan logique, mais assez souple pour envisager les aspects essentiels du son dans un film, sujet vaste et méconnu s'il en fut ! Nous étudierons donc les deux défini-



tions de base, à savoir le son-musique et le son-bruit, dans leurs composantes détaillées.

### Le son-musique

Très importante, mais non essentielle dans un film, la musique est tout d'abord le résultat d'un **choix** : celui du metteur en scène, qui le fera en fonction du climat et du genre de son film. Il pourra utiliser une bande sonore originale (avec quelque chance, celle-ci donnera naissance à des scies musicales progressivement abâtardies avec les divers "arrangements" qu'on lui aura fait subir) et c'est, par exemple, le cas de David Lean (**Lawrence of Arabia**). Selznick (**Gone with the Wind**), Demy (**Les Parapluies de Cherbourg**), Dassín (**Jamais le dimanche**) etc... La liste est infinie. Il pourra aussi prendre des musiques déjà existantes, mais dont l'esprit traduira exactement celui du film, et y collera : c'est ce que font Varda dans **Le Bonheur**, avec un concerto de Mozart, Malle dans **Le Feu follet**, avec des Gnossiennes de Satie, Widerberg dans **Elvira Madigan** avec un autre concerto de Mozart, Chaplin dans **Monsieur Verdoux** avec le *Tannhäuser* de Wagner etc... La liste est également inépuisable.

Nous avons donc les trois questions :

**Qui ?** le metteur en scène, avec l'option indiquée plus haut;

**Pourquoi ?** pour les raisons précitées également, le choix du sujet, l'évocation à réussir;

**Comment ?** et c'est là qu'interviennent le goût, le talent et la culture du metteur en scène...

Le choix une fois établi, il convient de savoir comment on va utiliser cet élément musical (il n'est ici question que de musique : les bruits ou autres seront traités plus tard) Et la question se résume à deux possibilités (musicales !) : le contrepoint et le leitmotiv.

### Utilisation en contrepoint

Le contrepoint date du XV<sup>ème</sup> siècle. Il n'est autre que le jeu de mélodies et contre-mélodies, dont le canon ou la fugue demeurent

rent les exemples les plus frappants. De même, le rapport son-image peut être réalisé en contrepoint et c'est exactement ce que fait Widerberg dans **Elvira Madigan** ou Visconti dans **Mort à Venise**, ou encore Pasolini dans **Teorema**. La phrase musicale souligne l'action, l'accompagne et agit véritablement comme structure lyrique. Que serait **La Règle du jeu**, de Renoir, sans ces danses allemandes de Mozart qui commentent l'action avec ce que Renoir lui-même appelle une "pudeur dans l'expression" qui lui semble indispensable ? Dans **Léviathan**, d'après l'oeuvre de Julien Green, Keigel a utilisé avec un rare bonheur la *Verklarte Nacht* de Schoenberg qui oppose à la "nuit" des protagonistes celle du monde schoenbergien, équivalence incomparable. Dans **Au hasard Balthazar**, la sonate en ré pour piano et violon de Schubert établit un contrepoint antithétique entre la pureté et la violence. Et comment ne pas être bouleversé par l'utilisation miraculeuse de la *Cantate 51. Jauchzet Gott* dans **La Proie pour l'ombre** d'Astruc, qui permet la libération de la tension infiniment dramatique qui règne entre les trois personnages, la femme, l'amant et le mari, réunis dans un studio d'enregistrement ?

### Utilisation en leitmotiv<sup>(1)</sup>

Le "thème", chanson, air, rengaine, motif ou phrase musicale, a fait le succès d'innombrables films, que ce soit **Laura**, **Jamais le dimanche**, chanté par Melina Mercouri, le thème du **Grisbi** à l'harmonica, le **Que sera, sera** de Doris Day<sup>(2)</sup> le **Limelight** de Chaplin, **La Strada** (thème de Gelsomina) ou encore

(1) Motif ou thème, caractérisant ou figurant certain personnage ou situation, et employé systématiquement à cet effet : Beethoven en est le précurseur avec la clarinette de *Fidello* qui personifie l'héroïne, mais Wagner en a fait une utilisation systématique tout au long de son oeuvre.

(2) Utilisé d'abord dans *The Man Who Knew too much* d'Alfred Hitchcock, puis repris comme thème de l'émission de télévision mettant en vedette la comédienne-chanteuse.

l'affreux succès du concerto pour piano et orchestre No 21 de Mozart, thème d'**Elvira Madigan**. L'original, cela va... mais c'est que l'on en fait après : on met des paroles (et quelles paroles !) sur les **Jeux interdits**, on chante le concerto d'Elvira, on "arrange" le thème de Lara (**Doctor Zhivago**) et le cercle de la stupidité et du commercialisme de bas étage est bouclé. Le leitmotiv original, et préservé dans son contexte, demeure un élément extrêmement valable de l'expression musicale cinématographique, mais doit être apprécié en tant que tel.

### Le film musical

Passons maintenant au **genre**. Certaines formes musicales se sont particulièrement bien adaptées au cinéma : c'est le cas de la comédie musicale ou du "musical", comme on dit ici. Les genres connexes sont la bio-

graphie musicale (**Song of Love**, la vie de Schumann avec Henreed et Hepburn, **Song without End**, vie de Liszt, avec Bogarde, **Jeunesse rebelle**, vie de Chopin) et les films issus de l'opéra, du ballet ou d'œuvres symphoniques.

La comédie musicale a été traitée dans ces pages il n'y a pas si longtemps.<sup>(3)</sup> On pourra donc se référer à cet article pour un approfondissement du sujet. Quant à la biographie filmée, elle a été si souvent mal et pauvrement réalisée qu'il est difficile de trouver une manifestation de valeur dans ces romances à l'eau de rose, détestablement mises en scène et ne présentant le plus souvent qu'une version romancée, inexacte et prétentieuse du musicien choisi. Si on n'a pas vu

(3) Voir *Séquences*, no 63, p. 32.

**Song Without End**, de Charles Vidor





le Schubert (**La Belle Meunière**) de Tino Rossi, le Wagner d'Alan Badel (**Trois Femmes l'ont aimé**) ou le Chopin de Cornel Wilde (**A Song to Remember**), on ne peut se faire une idée des frontières auxquelles peuvent toucher la prétention et le mauvais goût.

Par contre, le film de Ken Russel, **The Music Lovers**, pourrait faire exemple dans ce domaine, et demeure la biographie la plus satisfaisante, sinon pour l'authenticité historique, du moins pour la compréhension et la traduction visuelle d'éléments valables sur le plan artistique et humain.

Les réalisations d'opéra et de ballet vont de la reproduction pure et simple (photographie des productions du Royal Ballet, de l'Opéra de Berlin — on a pu en avoir un aperçu, cet été, avec les affiches du cinéma Séville à Montréal : **Carmen**, avec Grace Bumbry, **Fidelio** avec Gwyneth Jones, **Giselle** avec Carla Fracci — ou de la Scala de Milan et du Festival de Salzbourg) à la "recréation." Dans le premier cas, le cinéma a pour but d'enregistrer et de conserver les "grandes" interprétations pour références futures. Pour Fonteyn et Noureyev, ou Schwarzkopf (**Rosenkavalier**, 1963) ou Callas (**Tosca**, 1964), l'entreprise est justifiable. Mais dans le cas de "recréations", comme les films de Carmine Gallone (**Il Trovatore**, **La Forza del Destino**, **La Traviata**) ou le douteux **Don Giovanni** commis par J. Kolm-Veltee, sans parler de la récente **Traviata**, avec Anna Moffo, on se heurte aux difficultés de transposition adéquate. Travail extrêmement ardu, qui exige à la fois un sens musical infaillible, une compréhension profonde de l'oeuvre, dramatiquement et affectivement, et une connaissance parfaite du vocabulaire cinématographique. La transposition la plus réussie demeure, pour moi, et paradoxalement, l'adaptation, non d'un opéra, mais d'une tragédie de Shakespeare : **Los Tarantos**, de Rovira-Beleta, qui mettait en scène les amours éternelles de Roméo et Juliette mais dans le monde passionné et fermé des gitans d'Andalousie. Je pense que Gounod et Berlioz ne sont pas allés aussi loin !



Los Tarantos, de F. Rovira-Beleta

Pour le ballet, ou le film sur la danse, même problème : ou ce sont des représentations théâtrales filmées qui conservent les interprétations de Fonteyn, Fracci, Shearer, Markova, Chauviré, etc... ou alors ce sont, soit des ballets connus, mais réédités pour le cinéma, soit des chorégraphies originales destinées à l'écran. C'est, par exemple, le cas de **Invitation to the dance** de Gene Kelly (1953), qui "tente de communiquer l'amour du ballet au grand public". Ont participé à cette louable entreprise, Claire Sombert, Toumanova, Youtkewitch, et Claude Bossy. C'est enfin **The Red Shoes**, de Powell-Pressburger, où "pour la première fois, le ballet classique quittait le cadre étroit de la scène, et prenait des dimensions cinématographiques". Oui, en un sens, et ce point de vue va donner



naissance à des oeuvres originales comme **L'Amour sorcier**, **Les Amants de Teruel**, et la tentative russe du **Roméo et Juliette** de Prokofiev, dansé par Oulanova et Jdanov, qui demeure l'une des grandes réussites du film de ballet, malgré sa longueur et la difficulté visuelle que représentait la Juliette d'Oulanova (qui avait 46 ans à l'époque où le film fut réalisé; et on sait que Juliette est censée avoir 14 ans...)

La symphonie, ou musique pure, a aussi trouvé sa voie sur les écrans, grâce à des films comme certains courts métrages voulant illustrer des oeuvres musicales célèbres: c'est le cas du **En bateau**, de Jean Mitry, qui visualise la suite de Debussy, du **Coin des Enfants**, de Marcel l'Herbier, ou même de cette extraordinaire évocation de la Passion selon saint Mathieu, de Bach, qui sert de justification et d'illustration au réalisateur Marischka pour la présentation de fresques, images et statuaire religieuse. Dans un autre ordre d'idées, nous avons un film hors genre, comédie basée sur l'illustration personnelle de trois oeuvres musicales: l'ouverture de **Semiramide**, de Rossini, la **Francesca da Rimini**, de Tchaïkovsky et l'ouverture de **Tannhäuser**, de Wagner; c'est **Unfaithfully Yours**, de Preston Sturges. Un chef d'orchestre (Rex Harrison) est convaincu que sa femme le trompe. Les trois oeuvres qu'il dirige vont tour à tour lui suggérer trois solutions (le meurtre de sa femme, maquillé en crime parfait dont la responsabilité retombera sur l'amant, la remise en liberté de sa femme, et l'élimination grandiose de l'amant au moyen de la roulette russe). Film doux-amer, mais film musical avant tout, où les oeuvres choisies deviennent le véhicule, l'instrument et la raison d'être même du film. C'est bien là de musique pure qu'il s'agit.

## L'animation

"Aucune musique cinématographique n'est aussi strictement fonctionnelle que celle du film d'animation. C'est pourquoi le lieu géo-

métrique de la musique et du cinéma se situe dans le film d'animation, dessin animé, marionnettes, toutes les formes de l'image par l'image. Nulle part la cohérence audio-visuelle n'est aussi poussée, aussi totale. Nulle part la musique n'est autant la raison d'être de la pellicule". Ecrite en 1936, cette phrase de Kurt London, dans "Film Music", demeure d'une actualité qui se vérifie tous les jours par l'utilisation supérieure que l'on fait de plus en plus du synchronisme comique ou dramatique entre la musique et l'image animée.

L'une des tentatives les plus spectaculaires demeure le **Fantasia** de Walt Disney qui, tout en présentant des oeuvres classiques, faisait également une démonstration éclatante des immenses possibilités que le genre offrait: recherche graphique, ou expressionniste pure (la suite de Bach), l'académisme traditionnel (**L'Apprenti sorcier**), le "passage" au grand public d'une oeuvre difficile (**Le Sacre du Printemps**, de Stravinsky), l'illustration "kitsch" de la **Pastorale**, ou le symbolisme néo-réaliste modern-style du Schubert, pour terminer avec l'étonnante et inquiétante visualisation de la **Nuit sur le Mont Chauve**, qui fait pendant au merveilleux humoristique (les extraits de **Casse-Noisette**). D'ailleurs, depuis la chanson des Trois petits cochons, "Qui a peur du Grand Méchant Loup", née sous la plume de Frank Churchill, en 1933, qui a rendu les studios de Walt Disney multimillionnaires, la musique et surtout la chanson ont joué une part prépondérante dans toutes les productions du grand Walt, depuis **Snow White** jusqu'au tout récent **101 Dalmatians**, en passant par **Mary Poppins**, **The Aristocats**, et les nombreux documentaires de "C'est la vie"...

Le film d'animation, c'est aussi les réussites de Trnka, Zeman, Norman McLaren (qui, lui, dessine directement le son sur la pellicule, grâce à un procédé spécial), où la musique baigne d'intelligence et de poésie un propos qui, valorisé par elle, atteint alors la perfection de son expression. Il faudrait un





Mary Poppins, de Robert Stevenson

article complet sur le cinéma d'animation pour pouvoir approfondir réellement toute la portée de l'action musicale sur un genre dont on mésestime constamment les possibilités.

### Le "kitsch"

Un point très rarement soulevé, et qui pourtant, selon moi, est essentiel, c'est celui du style, mais entendu dans un sens particulier: celui du mauvais goût, de la prétention, voire du plagiat, en un mot, le "kitsch" en musique cinématographique. Et dans un article qui tente de faire le point dans un domaine aussi

complexe, il est impossible de n'en pas parler.

L'attitude "kitsch" peut être double : celle du metteur en scène par rapport à une oeuvre donnée, et l'utilisation qu'il en fait (l'exemple le plus probant est celle de la symphonie K. 550 de Mozart, en sol mineur, jouée au cours d'un bal à la cour de Catherine de Russie et dansée cérémonieusement, style menuet, dans le film **La Tempête**, d'après Pouchkine, avec Silvana Mangano et Van Heflin) et, d'autre part, celle de l'auditeur ou spectateur qui, en présence d'un phénomène artistique, le transformera immédiatement en



quelque chose d'inférieur, faussé, et complètement séparé de son contexte. C'est ainsi que nous nous retrouvons avec le concerto pour piano de Mozart déjà cité, qui sert de véhicule sentimental à **Elvira Madigan**. Le concerto (seul l'Andante a été utilisé) devient une rengaine populaire, séparée de son contexte, mutilée dans sa construction, arrangée pour les besoins de la cause, et ensuite livrée en pâture au public qui, par le truchement d'arrangements hideusement populaires, en fera une scie à la mode. Pauvre Mozart ! Il ne se doutait certainement pas...

Il y a, à mon sens, trois éléments, ainsi que je le disais plus haut. Ce sont : le plagiat : dans **Et mourir de plaisir**, de Vadim, par exemple, Jean Prodromidès décalque avec une impudeur sublime, l'Adagio pour cordes et orgue d'Albinoni... ou bien c'est le thème de Gelsomina (**La Strada**) qui vient en ligne directe de la sérénade en sol de Dvorak... tandis que la musique de chasse des **Visiteurs du soir**, de Carné, voit Maurice Thiriet se plagier lui-même : à côté d'emprunts spécifiquement moyenâgeux, le musicien utilise une de ses propres oeuvres de concert. Fait avec intelligence, le plagiat est parfois utile ; utilisé grossièrement et sans connaissance, c'est extrêmement gênant. Dans **Le Bonheur**, film par ailleurs valable, Jean-Michel Defaye ose se permettre de réorchestrer Mozart (quintette pour clarinette). C'est enfin la mutilation allègre et la macération dans le sucre du nocturne en mi de Chopin, servi tiède et saignant dans **The Eddie Duchin Story**. Vient ensuite le mauvais goût : là, les perspectives donnent le vertige et plongent dans un néant qui a aussi peu de frontières que la bêtise. C'est également une question d'appréciation personnelle, mais les critères de jugement qui s'appuient sur la culture, la connaissance, le sens des valeurs et leur respect détermineront fatalement le spectateur qui les possède à s'interroger sur l'utilisation, par exemple, des Variations pour piano de Brahms dans **Vingt-quatre heures de la vie d'une femme**, du Prélude de Tristan (Wagner) dans **A Farewell to Arms**, ou sur les citations

musicales parfaitement arbitraires des films de Godard. Il y aurait là-dessus aussi un chapitre à ouvrir pour savoir ce qu'est le bon ou le mauvais goût et comment il peut se définir.

Vient enfin la prétention qui peut aller jusqu'au super-kitsch, et qui sera d'autant plus grande que le metteur en scène sera plus ignorant. La preuve ? Certains films ne vieillissent pas, ou très bien. Revoyez aujourd'hui **It Happened One Night**, de Capra, certaines comédies musicales de Danny Kaye ou de Gene Kelly : leurs qualités demeurent aussi fraîches qu'au premier jour, parce qu'elles ont été réalisées par des gens qui connaissent leur métier. La musique est représentative de l'époque, mais elle demeure de bon goût et parfaitement adaptée aux besoins de la cause. Mais voyez **Gigi**, de Vincente Minnelli, **Hello Dolly**, pourtant de Gene Kelly, ou écoutez la bande sonore de nombreux westerns, surtout ceux faits en Italie : à force de vouloir faire original et convaincant, le metteur en scène tombe dans la grandiloquence ou l'exercice de style, en étant convaincu qu'il fait oeuvre de renouvellement et de création artistique. Lyrisme obligatoire et à la petite semaine, avec les instruments de musique n'exprimant que les clichés les plus éculés. Ou alors, choix d'une musique "d'atmosphère" dont l'élection arbitraire ne sert qu'à rendre le film encore plus gênant. Des exemples ? Il y en a mille, à commencer par **Elvira Madigan**, déjà cité, qui a lancé la mode, sur une grande échelle, de la musique classique "arrangée" et mise au goût du jour. Le disque, la radio, la télévision ont suivi un si bel exemple (On achète le "concerto d'Elvira" et non celui de Mozart). Les metteurs en scène ont vu la gloire facile, et chacun a voulu y aller de son petit morceau classique, sûr de lui, confiant, heureux et décidé à prouver que lui, il avait la Vérité... Et ainsi, nous avons, pour notre plus grand plaisir, **Eddie Duchin Story**, **Carmen Jones**, **Back Street** (le troisième), **Le Mans**, et énormément de films d'horreur ou de science-fiction...